

его воплощения, поиски адекватной формы «невыразимого» – того, что и составляет сущность искусства, что не поддается описанию словами и что все равно недовоплотится даже в самом совершенном творении.

Отметим еще один момент, очень важный для будущего развития искусства. Поиски героем новых форм искусства связываются им с изучением природы, обузданием ее стихий (он уподобляет себя «ученому» в своих поисках, поэтому же обращается и к алхимии – магическому владению тайнами природы, таинственному знанию, смыкающемуся с искусством в чудесности воплощения волений духа). Это и есть та точка соприкосновения искусства и науки, на почве которой в дальнейшем вырастет феномен научной фантастики.

© Н.В. Смирнова
Екатеринбург

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИРИКИ НАЧАЛА 19 ВЕКА

Эмблема как один из художественных приемов принадлежит главным образом культуре барокко и отражает свойственный ей изобретательно-логизированный способ мышления. В начале 19 в., с распадом риторической системы творчества, эмблема оказывается элементом системы, существующим вне системы, как бы по инерции, но, несомненно, существующим, хотя и в неканонических формах. Поэты начала века, приспособляя эмблему к индивидуальному стилю, использовали ее с разной степенью интенсивности, модифицировали формы, варьировали контекстуальные функции, и выделить здесь некий единый подход не представляется возможным. На отношение автора к эмблеме влиял целый ряд факторов: во-первых, степень «почтения» к традиции и мера свободы от нее; во-вторых, сочетаемость этого весьма яркого и специфического приема с особенностями индивидуального стиля; в-третьих, фактор жанрово-тематический – так, наличие анакреонтических мотивов в лирике повышает ее «эмблематичность», а в любом относительно новом жанре, например, в романтической элегии, появление эмблемы маловероятно. Даже без предварительного анализа вопроса легко предположить, что эмблематичность поэзии К. Батюшкова значительно превосходит то же свойство лирики Е. Баратынского. Степень предметности авторского стиля, мера иконичности, опоры на визуальный ряд, даже при всей условности, которой обладает зрительный компонент словесной эмблемы, несомненно, играли роль в выборе данной формы.

Самым любопытным и задуманным с размахом фактом «реанимации» эмблематического мышления в начале века был проект Г. Державина издать собрание своих сочинений с иллюстрациями и пояснениями. Я. Грот осуществил его лишь в 1860-х годах, использовав виньетки и пояснения, подготовленные Г. Державиным, В. Капнистом и Н. Льво-

вым. Замысел Державина предполагал издание стихов в таком виде, который через эмблематические образы виньеток вводил содержание в круг классических, вечных тем. Например, подпись к виньетке стихотворения «На смерть князя Мещерского» объясняла картинку так: «Время или Смерть глядит на всех – на пышность, означенную пирамидой, на силы дерзновенны, представленные в виде рыкающего Льва, и точит лезвие косы» (Соч. Державина. Т1. СПб., 1864. С.89).

В «Предупреждении...» к изданию сообщалось также, что «изограф, однако, не повторяет автора и не то же представляет в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, представлялось ему плеоназмом, почему и старался художник домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать» (С.30). Свои труды Державин хотел довести до читателя, использовав некую систему перекрестных комментариев, когда иллюстрации дополняли стихотворные образы зрительными и одновременно сами пояснялись. Предмет (тема) подвергался таким образом тройной кодировке. В том виде, в каком поэт представлял свое издание, оно по форме близко сборникам эмблем, только стихи, обычно игравшие в подобных компендиумах роль надписи, доминировали над остальными компонентами.

Понятно, что достигаемая таким путем проявленность замысла, обстоятельность толкования, какой обладали эмблематические компендиумы, была чужда поэтике сентиментализма и тем более романтизма, с его повышенной суггестией, но сама идея, не воплощенная Державиным при жизни, ввиду ее трудоемкости и технической сложности, ярко иллюстрирует функции эмблематики. Триema разными способами сказать об одном означало быть трижды запечатленным в памяти, быть воспринятым максимально эффективно, расширить смысловой объем текста идеями, «находящимися в близком соотношении» и включить произведения в уже маркированный культурой ряд.

В творчестве лириков начала 19 в. словесная эмблема обычно претерпевала разные степени редукции. От полной, трехчастной формы, как правило, в стихотворении оставалось два компонента – визуальный образ, двух- или трехпредметный, и либо подпись, либо надпись. Так, например, выглядит эмблема дружбы у В. Жуковского, в которой присутствует картинка и подпись («О Дружба, это ты!»), а надпись или синонимичный ей словесный компонент дешифровки отсутствует ввиду прозрачности смысла. Здесь все очень традиционно за исключением интонации, созданной разностопными строками.

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый,
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый...
О Дружба, это ты!

(1805 г.)

У В. Жуковского есть примеры более радикального усечения эмблемы, когда от нее остаются лишь эмблематические словообразы, как в стихотворении «Листок»:

Стремлюсь, куда велит мне рок,
Куда на свете все стремится,
Куда и лист лавровый мчится
И легкий розовый листок.
(1818 г.)

Эмблема здесь как бы не завершена, не доведена до афористически отточенной формы, лишена контура, что, собственно, и чуждо поэтике В. Жуковского, и противоречило бы динамизму самой «картинки». Но присутствует неизбежная барочная антитеза бренного/вечного, оформленная растительными образами эмблематики – розой и лавром.

Помимо «редукции» эмблемы, у того же В.А. Жуковского встречается и ее «оживление», превращение в основу лирического сюжета. В стихотворении «Мечта» 1818 г. («Ах! если б мой милый был роза-цветок...») эмблематическая атрибутика – цветы, пчелы, сифиды – выступают в роли действующих лиц «цветочного» романа. Эмблематический ряд здесь обеспечивает идилличность, «сладостность» и гармонию созданной картины, создает ее стилевой колорит.

Традиционная форма бытования эмблемы в форме реестров, компендиумов оказала влияние на ее существование и в словесном творчестве. Эмблематический словообраз имеет свойство «притягивать» другие образы того же ряда, обладает стилеобразующей энергией. Стихотворение В. Жуковского «Победитель» (1822 г.) начинается с «ударных», самых ходовых и эффектных словообразов эмблематики, усиленных энергией четырехстопного хорея:

Сто красавиц светлооких
Председали на турнире.
Все – цветочки полевые,
А моя – одна как роза.
На нее глядел я смело,
Как орел глядит на солнце.

Механизм, заданный прозрачными аллегориями красоты, дерзости, отваги, жизни (роза, лев, солнце), продолжает работать и дальше, продуцируя формы иносказания, где элементы поэтики Жуковского преобразуются. Этот процесс эксплицирован, метаморфозы чувств происходят под влиянием эмблематического ряда, в котором заложена «предельность», превосходная степень совершенства (красоты, отваги).

Светлых взоров тихий пламень
Стал душе моей пожаром;
Сладкошепчущие речи
Стали сердцу бурным вихрем;
И она младое утро –
Стала мне грозой могучей;
Я помчался, я ударил –
И ничто не устояло.

Помимо иконического ряда эмблематики, существовали, грубо говоря, ее истины, или девизы, оформленные как подписи к картинкам. В компендиумах эмблем стихийно складывалась своеобразная метафизика: философия восприятия времени, пространства, философия смерти, власти, любви и т.д. В «Эмблемах и символах» (М., 1995), книге, впервые отпечатанной в Амстердаме по указу Петра Великого в 1705 г. и многократно переиздававшейся в России и Германии, значительное место уделено метафизике любви. Несмотря на внешние противоречия, компендиум, при условии разработанности темы, дает целостный подход к явлению, описывая его свойства многосторонне. Когда речь идет о Купидоне и его нраве, жестокость, непреклонность, лживость, неуязвимость, победоносность и разрушительность соседствуют с прямоотой, простодушием, страданием, созидательной силой. Эмблематические «истины» всегда конкретны, потому что связаны с картинкой, то есть эпизодом, и, запечатлевая фрагмент, как бы не претендуют на обобщение, хотя оно, бесспорно, присутствует в той же мере, в какой присутствует детализация. Купидон в многочисленных ситуациях разный: Купидон, усыпляющий Аргуса (№656. «Любовь побеждает хитростью»), правящий кораблем (№654. «Счастливы те переплывают моря, коими любовь управляет»), Купидон на звериной ловле (№655. «Хочу только гнать, а не ловить»), Купидон и птичка в клетке (№794. «Трудная ловля, когда сам ловец пойман»), Купидон, огнем жегомый (№820. «Похвально в любви умереть. Даже до смерти»). Любая из этих эмблем содержит свернутый сюжет, но компендиумы, собственно, и служили словарем тем и сюжетов как для художников, так и для стихотворцев. Эмблематический мотив неотвратимости и неизбежности любовного переживания, его неотступности, пространственно-временной универсальности в картинках компендиума выражен в образах сердца, стрелы, ночи, изображения, огня, перстня, тьмы, веревки, узды, меры, прясла. Многочисленные стихи русских лириков с мотивами портрета, письма, талисмана, преследующего и в другом мире образа возлюбленной непосредственно соотносимы если не по визуальному ряду, то по содержанию с «девизами» эмблем. То, что любовь попирает смерть и продолжается за гробом, для эмблематики есть одна из очевидных истин, так же, как и

204

всепоглощающий характер любовного чувства, его крайняя степень сосредоточенности на объекте, визуальным эквивалентом которой в эмблематике служит подсолнечник. Параллелизм мотивов эмблематики и лирической поэзии может быть проиллюстрирован «Песней» В. Жуковского (1808 г.), где полностью эти мотивы не совпадают, но ощутимо соотносятся. Практически ко всем строкам стихотворения легко подбираются эмблематические аналоги.

<i>Во всех природы красотах</i>	Мотив исключительности, единственности среди многих
<i>Твой образ милый я встречаю; Прелестных вижу – в их чертах</i>	№117, Купидон, несущий в руке тайное письмо, а на другое ногой выступающий, с девизом
<i>Одну тебя воображаю.</i>	«Я люблю токмо единого. Истинная любовь зрит на одного».
<i>В пустыне, в шуме городском</i>	Мотив любви как «незримого спутника», – №834
<i>Одной тебе внимать мечтаю;</i>	Купидон-живописец, с девизом: «Образ ее с собой ношу. Вид ее за мной следует»
<i>Твой образ, забываясь сном, С последней мыслию сливаю; Приятный звук твоих речей</i>	№676, Купидон стрелою ранит спящую жену, с девизом: «Любовь есть дневный и ночной сотоварищ.
<i>Со мной во сне не расстанется; Проснусь – и ты в душе моей</i>	№672, Любовнику грезится его любовница, с девизом: «Любовь, о чем мыслит днем, то и ночью видит. Что думает, то и грезится. Сны приятны, но обманчивы».
<i>Скорей, чем день очам коснется.</i>	

Подобное совпадение тем и мотивов – явление распространенное, но свидетельствует оно не столько о популярности эмблематики, сколько о единстве «тела культуры», ее консервативности и замкнутости, особенно если учитывать тот факт, что зарождение эмблемы как жанра относится к периоду Ренессанса. Находить подобные совпадения, над чем трудилась европейская наука, в том числе шекспироведение, – занятие увлекательное, но более интересным представляется исследование тех связей, которые складываются у эмблемы с новыми контекстами, механизмы взаимодействия с ними, меняющиеся от эпохи к эпохе и от одного автора к другому. Возвращаясь к лирике В. Жуковского, отметим, что художественного совершенства поэт чаще достигает не там, где он точно воссоздает традиционную форму эмблемы, как, например, в послании «К А. Н. Арбеновой» 1812 года.

Не зная звезд, берегов не покидай!
И с сильным вслед, бессильный, не дерзай!
Им круг большой, ты действуй в малом круге!

Орел летит отважно в горный край!
Пчела свой мед на скромном копит луге!

Гораздо органичнее для В. Жуковского выглядит оригинальная «романтическая» эмблема ночи в стихотворении «Ночь» (1823 г.), образ-персонификация, рождающийся из сгустившихся сумерек неожиданным продолжением пейзажа.

Уже утомившийся день
Склонился в багряные воды,
Темнеют лазурные своды,
Прохладная стелется тень;
И ночь молчаливая мирно
Пошла по дороге эфирной,
И Геспер летит перед ней
С прекрасной звездою своей.

С иконологическим описанием ночи образ Жуковского не совпадает: «Ночь изображается женою в маковом венце и в длинной черной мантии, распещренной звездами и маковыми цветами... Иногда с обороченным вниз факелом. Иногда летучею мышью. Иногда женою, одетою в голубую епанчу, распещренную звездами, с большими назади крыльями, в венце, сплетенном из маковых цветов, и с двумя младенцами, на ее руках спящими» («Эмблемы и символы». М., 1995. С.47). Но сам принцип персонификации категории времени, многофигурность композиции с привлечением мифологического божества, зримость образа – условия, достаточные для создания эмблемы. Одна из строк второго восьмистишия («Дай мира усталым сердцам...») могла бы служить подписью к эмблеме.

В «Ночи» структурирован механизм образования эмблемы, свойственный именно Жуковскому. Эмблемы поэта органично вырастают из антуража, из стихотворного контекста, постепенно обретая смысловой контур, который не имеет при этом жесткого каркаса. Вместо истины или девиза поэт подводит к определенности настроения, взвешенного душевного состояния, чаще элегического. В «Царскосельском лебеде» (1851 г.) «лебедь благородный» – сложный культурный символ с множественными коннотациями, среди которых присутствуют посвящение Аполлону как богу музыки, указание на полное удовлетворение желания (лебединая песня представляет собой аллюзию на желание, ведущее с собой смерть), связь с обрядом погребения, поскольку лебедь, наряду с арфой, – символы погребального пути. Жуковский использует эти смысловые оттенки, изображая лебедя перед и во время последнего гимна. Но, помимо этого, в стихотворении ощутимо взаимодействие с пушкинским мотивом одинокого «гостя на чужом пиру» («19 октября 1825 г.»). Молодость и старость – композиционная антитеза, на которой строится основная часть

стихотворения. Несмотря на очевидный диалог с пушкинским стихом («племя молодое, полное кипенья жизни своевольной», «на пир веселый гость не приглашенный», «старик печальный»), мотив этот универсален. Жуковский его помещает в определенный пространственно-временной локус, в царскосельский пейзаж с его памятниками.

Но не сетуй, старец, пращур лебединый,
Ты родился в славный век Екатерины,
Был ее ласкаем царскою рукою, –
Памятников гордых битве под Чесмою,
Битве при Кагуле воздвижение зрел ты;
С веком Александра тихо устарел ты;
И, почти столетний, в веке Николая
Видишь, угасая, как вся Русь святая
Вкруг царевой силы, – вековой зеленый
Плющ вкруг силы дуба, – вьется под короной
Царской, от окрестных бурь ища защиты.

Появление в последних строчках эмблемы дуба и плюща, символизирующей неразрывный союз, не случайно. Это выравнивание стиля через «притягивание» эмблем друг к другу. Образ «лебедя благородного дней Екатерины» выстраивается Жуковским как национальная эмблема, но с общекультурными аллюзиями, и, с другой стороны, в ней есть «пушкинский» элемент интимизации культуры и истории, сближение с частным, единичным.

В заключение этого краткого перечня способов эмблемообразования в лирике В. А. Жуковского стоит упомянуть его стихотворения «Розы» 1852 года как пример того, что эмблема продолжала быть элементом культуры, вызывающим интерес. В. А. Жуковский пишет это стихотворение по просьбе выразить в стихах смысл присланного ему на день рожденья рисунка, изображавшего розы со стеблями в форме креста. По сути, у поэта просят сделать надпись к эмблеме, дать ее толкование, и он делает это точно, исходя из композиции рисунка, переходя от символики отдельных деталей к смыслу целого.

Веры хранительный стебель, цветущие почки надежды,
Цвет благовонной любви в образ один здесь слились, –
Образ великий, для нас бытия выражающий тайну;
Все, что пленяет, как цвет, все, что пронзает, как терн,
Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый
Свежий сплетает венок Промысл тайной рукой.

Жуковский здесь удивительно верен не только букве, но и духу эмблематики. Строгость, категоричность, непреклонная серьезность исти-

ны, порою ее бесстрашная мрачность воспроизведены ритмически. То, что выглядит в эмблематике как противоречивость, а на деле является диалектикой миропонимания, рассматривающей противоположное как элементы единого, выражено и на смысловом уровне («Радость и скорбь на земле знаменуют одно...»), и на композиционном – кольцом: стихотворение начинается и заканчивается куртуазным обращением к «милому» сердцу поэта адресату.

© Л.С. Соболева
Екатеринбург

СТАРООБРЯДЧЕСТВО В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Осознание Д.Н. Маминым-Сибиряком особенностей уральской жизни во многом связано с обращением к изображению старообрядчества. Во многих историко-литературоведческих исследованиях в разной степени выявляется отношение писателя к старообрядческой тематике. И.А. Дергачев писал об этой стороне творчества писателя, что «для Мамина раскол – явление народной жизни, над которым следует задуматься не для того, чтобы «разоблачить» несостоятельность религиозных догм, а чтобы понять, чем была вызвана «смута», чем поддерживалась, какие силы души приводит в движение, какую роль играет в жизни сегодня». Размышления писателя о расколе проходят практически через всю его творческую жизнь. И для него это не только явление уральской действительности, но и проблема личности и культуры, обстоятельств и «самостоянья» человека. Одним из важных моментов проникновения в творческую лабораторию писателя является его библиотека и те пометы на книгах, которые Д.Н. Мамин оставил на принадлежащих ему экземплярах. Несмотря на отдельные упоминания данного источника в работах (И.А. Дергачева, В.С. Приходько), систематическое описание библиотеки и комплексное ее исследование до сих пор не проведено. Между тем этот момент много говорит о системе представлений и типе материала, который писатель привлекал для создания старообрядческого мира в своих произведениях.

Осознание старообрядчества как уникального явления в русской общественной мысли начинается фактически с середины XIX века. Оценка староверия как исторического, так и культурно-социологического характера становятся своего рода «лакмусовой бумажкой», показывающей степень либеральности и основы понимания структуры народного сознания. До этого момента староверие, именуемое упорно в официальных кругах расколом, оценивалось как движение, противоречившее официальной церкви, вызванное исключительно непросвещенностью и непониманием староверами роли и значения церковного института в жизни государства. Основное